

## ESTATUTO ARTÍSTICO Y POLÍTICAS CULTURALES DEL DOCUMENTALISMO ACTUAL

**Pedro Medina**

Universidad de Murcia

Si para observar las últimas tendencias nos dejamos guiar por eventos como la Documenta XI y la última Bienal de Venecia, aun si no se consideran como proyectos logrados en su totalidad, es innegable que han marcado una inclinación hacia el arte de carácter político, especialmente si lo consideramos en términos multiculturales, lo que indica una interesante disposición política que suele tener en el tema de la expresión o representación de la violencia uno de sus argumentos principales<sup>1</sup>.

Osear Bony profundizó hasta su muerte en 2002 en el alcance internacional de la violencia, entendiendo el arte como dispositivo político y ético<sup>2</sup>, talante ya manifiesto en los años sesenta cuando presentó su instalación *La familia obrera* (1968), utilizando obreros y pagando por sus servicios, con lo que se adelantaba en 30 años a Santiago Sierra. En definitiva, hablaba de la extensión de un lenguaje que todos hablamos y que no es otro que el de la violencia, al tiempo que anunciaba una preocupación -muy relevante para lo que queremos abordaremos en breve- al constatar que la *fotografía* ya no es considerada un *instrumento objetivo*, aunque todavía funciona como documento: "Parece como si para que una cosa existiera, hiciera falta fotografiarla. Lo que todavía nos sigue preocupando a nosotros es qué pensamos de eso que llamamos realidad" -confesó el mismo Bony en una entrevista<sup>3</sup>.

En estos tiempos de ficciones y comunicación global es más que relevante preguntarse por el concepto de realidad que estamos construyendo, y un lugar muy interesante pueden ser las prácticas documentalistas que ofrece el arte contemporáneo, principalmente en fotografía y vídeo. Además, el caso de la representación de la violencia es un terreno especialmente interesante en el que entran en juego numerosas "políticas", bien como éticas personales o como políticas institucionales. Podríamos recordar cómo ya Edmund Burke hablaba a mediados del siglo XVIII de la idea de hallar placer en el dolor ajeno, defendiendo que el sufrimiento físico era uno de los principios que regulaban la lógica del gusto. Teniendo occidente una larga tradición sustentada en el drama y el duelo, podría ser que la polémica no se encontrase en la representación de la violencia o el dolor, sino en el temor de que éstos, como prácticas, se encuentren en el mismo centro de nuestro conocimiento, repercutiendo incluso en las razones y esferas privadas.

Hoy día el dolor ajeno es un fecundo manantial de consumo, lo que ha despertado las voces de enmucetados bienpensantes, instituciones varias o directamente Estados que prefieren mantenernos en una eterna minoría de edad, "salvándonos" de imágenes -y en general, de información- que pudiera dañarnos o sacudir una existencia apoltronada en preocupaciones materiales y alegrías de un mundo idílico resguardado de la suciedad exterior. Al mismo tiempo, surge la idea de que no todo es válido, que la estetización de la muerte y, sobre todo, su uso y enmascaramiento como arte público no es siempre lícito y que ante el dolor debe aparecer cierto respeto, no permitiendo que la mirada llegue a estar anestesiada ante la "muerte de los otros". Sin embargo, dejando que estas actitudes se impongan, desaparecería también una función irrenunciable del arte como es la de preservar una *memoria común* cada vez más pobre.

Varios conceptos como horror, trauma, shock, memoria, homenaje, silencio o comunidad van apareciendo relacionados, siendo bastante evidente cómo surge el conflicto cuando se pretende representar un trauma colectivo, apareciendo enseguida la sombra del silencio mientras se despiertan los más variados y aletargados sentimientos de comunidad. Memoria/olvido, trauma/anestesia, futuro/amnesia

son algunos de los pares que luchan absurdamente, intentando posicionarnos a un lado u otro de la corriente del momento o simplemente al socaire de lo que más nos perturbe, y mientras tanto, también se plantea la cuestión de la crisis de la percepción en el mundo moderno.

Si acudimos a un hito suficientemente significativo como es la representación del trauma en torno a Auschwitz, ya vemos cómo la creación artística es tenida en cuenta bajo consideraciones de corte ético, en especial como gesto de resistencia frente a las prácticas legitimadoras de una historia conciliadora o cómplice mientras planea una seria sombra de crisis sobre la posibilidad del arte. Sin embargo, además de repetir el *topos* del fin del arte, principalmente recurriendo a Adorno, de éste parte también una ética de la memoria frente a las víctimas<sup>4</sup> -manteniendo a la vez una reflexión continua y la sospecha sobre todo documento de cultura- de la que puede derivar un movimiento que haga de una disposición ética basada en la memoria -y, por ende, relacionada con la culpa y la responsabilidad- el camino para el terreno artístico.

¿Pero en qué ha quedado esta postura que podemos identificar como una "ética de la memoria"? Esta actitud que intenta privilegiar unos presupuestos éticos que intervengan en la historia configuró un ambiente "político" en el que surgieron una serie de estudios sociológicos que propiciaron los estudios culturales y cuyos predecesores fueron autores como Karl Mannheim o Karl Polanyi. En Mannheim está muy presente ese carácter utópico de Bloch o Benjamín, que debería plasmarse en un proyecto político. Asimismo, la intervención de varios autores en este proceso -como Raymond Williams, quien introduce consideraciones éticas aplicando la investigación sociológica a la literatura- ha dado lugar al desarrollo de conceptos como cultura, canon, comunidad, nación o identidad.

Simplificando mucho, podemos establecer las premisas teóricas de los estudios culturales en la reivindicación de la alteridad y de los grupos históricamente oprimidos, junto a la defensa de una lectura crítica capaz de aproximarse más a la realidad de los hechos. Si recordamos rápidamente la historia del comisariado de grandes exposiciones bajo estas pautas, 1984 supone un hito fundamental gracias a la idea que ofreció el MOMA sobre la modernidad y el primitivismo con *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno*. De esta exposición parte el proyecto multiculturalista y todos esos intentos que han intentado explorar y construir la relación entre la modernidad y las culturas no-occidentales. Este descubrimiento del "otro" ya estuvo presente en la Documenta V en la que Harald Szeeman, el comisario estrella en pos de un arte socialmente crítico y comprometido, hizo traer arte de los cinco continentes, considerando arte contemporáneo obras hasta entonces excluidas. Varios serán después los encuentros en este sentido; por citar un ejemplo "post-colonial", destaca la Bienal de Venecia de 1993, donde cobran fuerza las posturas consideradas globalistas y postmodernistas.

Obviamente, los preceptos de justicia y de reivindicación de minorías históricamente marginadas son no sólo elogiados, sino que debemos luchar por ellos; sin embargo, el mundo de lo "políticamente correcto", derivado de todo ello, ha conducido paradójicamente a posturas nada tolerantes. Es evidente que en el subsuelo de estas disputas se encuentra la convicción de que la enseñanza de un canon supone la educación en unos determinados valores, apostando por la defensa de una concreta identidad cultural y social, lo que ha provocado un debate sobre cuáles son los modelos de reconocimiento respecto a una comunidad, hecho que puede implicar la exclusión de grandes obras simplemente porque un determinado colectivo no se sienta representado en ellas.

La influencia de los estudios culturales en el mundo artístico ha ido creciendo paulatinamente, volviéndose imprescindible también para comprender la conformación en la actualidad de los estudios visuales como área de investigación interdisciplinar. Sin embargo, haría falta matizar algunas de sus

prácticas, planteando ciertas observaciones sobre el proceso de creación de nuevas identidades y las representaciones de las mismas en el ámbito de lo puramente visual, sobre todo en lo que concierne a la traducción de varios valores a prácticas institucionales, debiendo distinguir diversos momentos que deberían pertenecer unos al análisis propiamente dicho de la obra y otros a las cuestiones relativas a la política cultural, especialmente si atendemos a la evolución que han tenido los estudios visuales en el mundo académico anglosajón.

En este contexto pueden introducirse distinciones que establezcan diversos niveles a la hora de analizar expresiones visuales. Podríamos así diferenciar, por una parte, un nivel compuesto por valores que defender en el que se estudiara qué se intenta transmitir (contemplando aspectos de "control") junto a lo que es pertinente para una comunidad en términos de reconocimiento y también de placer dentro de procesos desarrollados cotidianamente (lo que tendría que ver con el individuo como ciudadano y como consumidor); y por otra, un análisis de tipo epistémico, es decir, concebido como un fenómeno que debe ser descrito y explicado. Con ello se podrían localizar y desligar, potenciar o corregir las cuestiones normativas, henchidas de valores y convicciones, de las epistémicas, cuyo objetivo consiste en explicar categorías y funciones, reclamando modos de comprensión que se puedan aplicar a las prácticas discursivas, sin olvidar nunca que no se debe universalizar y elevar al orden epistémico lo que no son sino valores locales y vocacionales.

Este tipo de análisis que hallamos en los estudios "textuales"<sup>5</sup> que quieren dejar atrás los actuales estudios visuales, puede aportar un elemento de corrección de algunos excesos de la parte -digamos- ética, en la que premisas extra-artísticas acaban condicionando completamente el discurso. Esto se hace más evidente si estudiamos algunas cuestiones como son, por ejemplo, los criterios que rigen el comisariado de exposiciones y el giro hacia la cultura popular que han experimentado éstas en los últimos años; o las premisas que rigen los modelos educativos predicados dentro del mundo académico, principalmente el anglosajón, como mostró la polémica en torno al canon literario que enfrentó en 1994 a Harold Bloom y su *Canon occidental* contra Paul Lauter y la *Heath Anthology of American Literature*, que apostó por autores no DWAMs (Death White Anglosaxon Males)<sup>6</sup>. En pocas palabras, la "revisión" llevada a cabo por la *Heath* se caracteriza por dar a conocer las obras literarias de forma fragmentaria (como si del *Reader's Digest* se tratara) y por apreciar en su selección otros valores que no son los meramente artísticos, sino criterios de "corrección política". Se atiende así a esa corriente académica que puede producir casos paradójicos como que se vete el comentario del *Quijote* porque en él hay "menosprecio de la mujer" y "actitud despectiva hacia las minorías étnicas"; tendencia que no sólo afecta ya a las antologías, sino que también se ha extendido a los trabajos de investigación en Estados Unidos. Lo que hay que reivindicar es una mirada crítica sobre la historia que perciba esas injusticias, pero no una insidiosa censura que parece preferir selecciones nacionales de fútbol a Shakespeare o Cervantes.

A pesar de sus exageraciones, es evidente la hegemonía actual de las "políticas de la representación", pues la identidad se ha convertido en un problema principal en el espacio político. En este panorama de corrección política es evidente que los excesos de violencia no son aceptados, sin embargo, las formas artísticas de la violencia sí pueden encuadrarse perfectamente dentro de él, no sólo como argumento a favor de uno de los grupos que se reivindican, sino que coincidirían con esa intención de provocar una reacción moral por parte del público, procurando la condena del espectador de una determinada situación, lo que entraña una mayor vigencia de un arte relacionado con la ética de la memoria.

Lo que está en juego es la creación de un nuevo tipo de realidad que, al mismo tiempo, nos lleva a pensar una vez más las formas de representación de la violencia. Si nos centramos ahora en el *documentalismo*, especialmente en vídeo, que dentro de los nuevos comportamientos artísticos, es de las

formas que más se están transformando. Igual que ocurre con la fotografía, se le supone un mayor grado de objetividad que a otros medios, como si sólo existiera el género documental entendido como reportaje; no obstante, hay una serie de vídeo-artistas que se acercan a aquellos usos fotográficos no estrictamente documentales en los que las transformaciones formales y la utilización de narrativas marcadamente subjetivas nos hacen desterrar esa ilusoria condición de archivo neutro, entrando de lleno en la corriente reivindicativa ligada a la memoria, aunque siendo siempre conscientes del poder de la obra como documento, sobre todo cuando estamos tratando cuestiones como la de dar forma o voz a un cuadro social difuso.

Dentro del documentalismo quisiera destacar la exposición *Postvérité*, celebrada a finales de 2003, hija de estos estudios culturales y del ambiente que han generado, pero que a mi parecer escapa de los criterios absolutamente multiculturalistas del ámbito anglosajón, consiguiendo una armonía entre criterios éticos y formales. Su punto de partida es el contexto formado por la sociedad mediática actual y el denominado pensamiento postmoderno y postcolonial, evidenciando el interés por la cultura visual, en la que evidentemente está comprendida la vida cotidiana, y por los grupos que tradicionalmente resultaban excluidos, lo que posibilita nuevos marcos de interpretación y representación.



Imagen 1: Christopher Draeger: *Black September*. Vídeo, color, 14'30", 2002

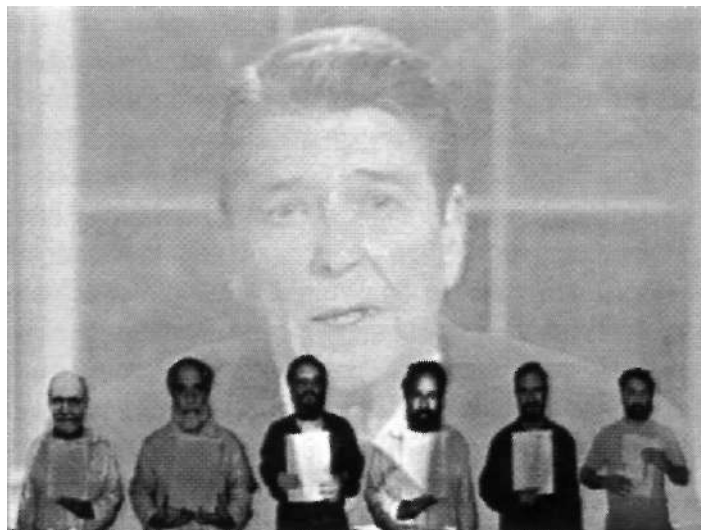


Imagen 2: Walid Ra'ad / Souheil Bachar: *Hostage: The Bachar Tapes*. Vídeo, color, 16'54", 2000

En el catálogo de la exposición se estudia la creciente contaminación entre los géneros y los lenguajes del cine y el arte contemporáneo, y también el frágil límite existente entre lo que es cine de ficción, documental o experimental, su inserción en el mercado y las distintas prácticas subjetivistas siempre presentes en los usos documentales, llevándonos a redefinir el concepto de realidad en el documental. Nos encontramos así con una serie de experiencias fílmicas en las que descubrimos nuevos medios que combinan lo estético con lo etnográfico, estando la experimentación formal en diálogo con la representación social. En función de su procurada condición como documental u obra que se sirve del lenguaje del documental, se quiere conseguir una imagen

"real", a pesar de los posibles conflictos entre la reivindicación de objetividad de la etnografía como testigo imparcial y la búsqueda personal de la subjetividad, resultando más que pertinentes las cuestiones que atañen a la ficción o realidad de lo que expresan. Estas consideraciones tienen que ver precisamente con su referente anterior, el *cinéma-vérité*, como explica la comisaria de la exposición: "La inclusión en el título de la palabra *vérité* responde al hecho de que muchos documentales recientes, en cine y vídeo, comparten algunos de los principios básicos de lo que en los sesenta se llamó *cinéma-véri-*

té. Este tipo de cine estableció una estrecha relación con la televisión, el medio que hace cincuenta años rescribió la representación de la realidad. Por entonces, casi todas las películas de esta categoría fueron creadas para la televisión -por lo menos en aquellos países ya dominados por la cultura de los medios de comunicación de masas. En general, representaban gente real dentro del mundo filmada en ámbitos públicos y privados, evitando el modo en que el Hollywood clásico representaba emociones y sentimientos. Sin embargo, el vídeo era una nueva forma de arte, y la eclosión de la televisión se produjo absolutamente al margen del mundo del arte, lo que quizás explica por qué los textos críticos del momento tan sólo atribuyeron al Pop, al minimalismo y al arte conceptual el rechazo de los límites interpuestos entre el arte y la vida"<sup>7</sup>.

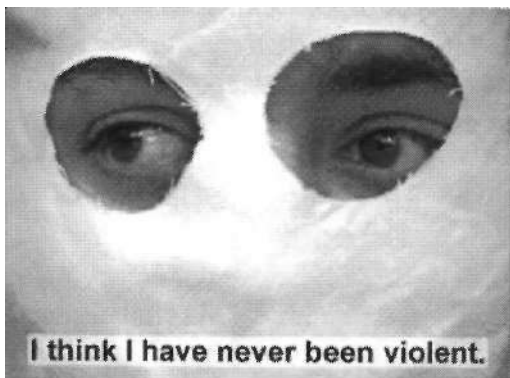


Imagen 3: Iratxe Jaio: *A Twenty-Four Hours a Day Revolution*. Mini-DV, color, 34', 2001.

Lo que observamos inmediatamente al visitar la exposición es que se compone de una serie de temas mayoritariamente relacionados con la representación de la violencia, según cuestiones de género, presentes en obras como *Obliteration* (1995), de Elahe Massumi, *Writing Desiré* (2000), de Úrsula Biemann, *Amores que matan* (2000), de Icíar Bollaín, o *Karima* (2002) de Clarisse Hahn; la actualidad del terrorismo y su relación con los medios de comunicación en *Hostage: The Bachar Tapes* (2000), de Walid Ra'ad y Souheil Bachar, *A Twenty-Four Hours a Day Revolution* (2001), de Iratxe Jaio, o *Black September* (2002), de Christopher Draeger; la situación de Palestina en *Livefrom Palestine* (2002), de Rashid Masharawi; o la inmigración en *On the Other Side* (2002), de Chantal Akerman.

Éstas son obras en las que parece primar el carácter social, pero en las que paralelamente existe toda una reflexión sobre el lenguaje elegido para expresarlo, siendo patente que no son estrictamente ni documentales ni obras de ficción, incluyendo ciertos artificios ajenos a unos supuestos principios puristas de documentación (la voz del director; la apropiación de diversos documentos anteriores a la filmación de la obra; el hecho de que podamos hablar de un "estilo de autor", formal y también como manifestación de un trasfondo político y personal...), sin olvidar la intención de los autores de crear obras de arte hechas para ser expuestas en galerías o museos y no en televisión. Esto implica la imposibilidad de distinguir lo subjetivo de lo objetivo, sin embargo, es algo que no debe entenderse como enfrentamiento, sino como una práctica que acude a ciertos recursos en función de una manera narrativa que pretende evidenciar un tema ajeno a ilusorios refugios y sí comprometido con situaciones que el espectador debe sentir cercanas.

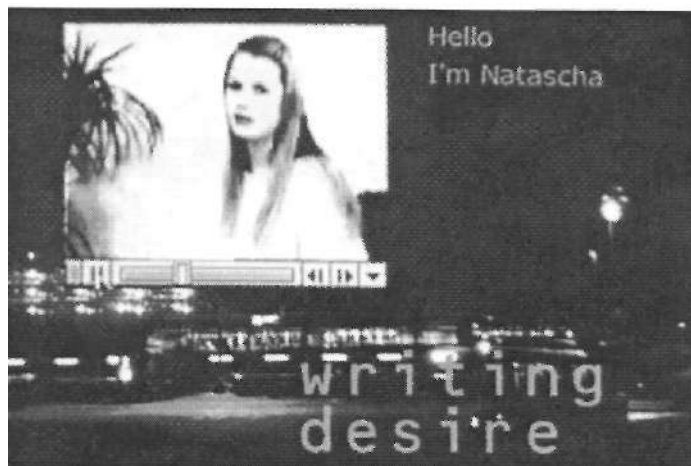


Imagen 4: Úrsula Biemann: *Writing Desire*. Vídeo, color, 23', 2000.

Estas obras se ocupan, pues, de dar voz y representar sectores de la realidad con un interés político y social, creando un nuevo repertorio crítico, mientras apuestan por el estatus artístico de la forma fílmica. Todo ello nos remite necesariamente al pasaje que va de la comprensión de los significados

visuales a la cuestión sobre la formación de los sujetos en un cruce de consideraciones e intereses culturales, sociales y políticos. En definitiva, se propone así un nuevo tipo de ficción, una mirada diferente, que posibilita la reinterpretación de la realidad desde obras de arte híbridas que reivindican unos determinados valores, constatando la creciente influencia del multiculturalismo en los medios de comunicación, en el arte y en un mundo henchido de tensiones.

Gran parte de lo que estamos hablando, junto con la reflexión acerca del lugar sobre el que la obra interviene, tiene que ver con la problemática unión entre el "mundo del arte" y el "mundo real", como reflejó un proyecto realizado en Nueva York que pretendía desarrollar y expandir el potencial del género documental: *Si vivieras aquí* (1989), de Martha Rosler, compuesto por tres exposiciones que mostraban diversos materiales ilustrativos de los fundamentos de la vida urbana<sup>8</sup>. Y es que nos podemos preguntar a quién va realmente dirigido el mensaje político del que estamos hablando desde el principio: ¿es en verdad el arte el que se acerca a la realidad con cierto gesto democrático o es el arte el que intenta aristocratizar a las masas inculcándoles su lenguaje? ¿Socializa el arte o simplemente es hecho para regodear el voyeurismo de críticos o de un público que quiere un uso privado?

Con *Si vivieras aquí* se reflexionó sobre un tipo de violencia -si se quiere- económica, pero especialmente cercana a nuestros ámbitos diarios de vida. Partiendo de la experiencia de la ciudad como lugar donde observar la sociedad "postmoderna", caracterizada por diversas discontinuidades, por una disolución de los límites entre vida privada y pública, y por otros fenómenos como son una ciudadanía apática que se abstiene de votar y que percibe una patente destrucción de los principios de responsabilidad y justicia social, este proyecto analiza cuál es el espacio de "la calle", siendo definido como un espacio vacío en el que se relega a los desposeídos, para luego preguntar ¿de qué modo se implican los artistas en dar forma a la imagen y modelo viviente de la ciudad? Por tanto, se interroga por el rol del artista en la transformación del estado de cosas, apareciendo más clara su función en la construcción de imágenes, es decir, en el campo de la representación.



Imagen 5: Galería Dia Art Foundation (Nueva York) durante la exposición *Homeless: The Street and other Venues dentro del proyecto IfYou Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, 1989

Resumiendo, *Si vivieras aquí* supuso el uso político de un espacio expositivo (una galería de arte), es decir, llevó el espacio público al expositivo, ofreciendo la oportunidad de hablar no sólo a artistas, sino a cualquiera que se sintiera involucrado en el proceso de planificación urbana, invitándose a

distintos grupos implicados en el mismo. El resultado fue un retrato documental que se alejaba de estereotipos, particularizando al individuo, y humanizándolo así, sin los frecuentes paternalismos del multiculturalismo. También se intentaba que la obra documental no se convirtiera en una excusa más para el espectáculo, que suele traicionar la experiencia de la gente. Además, proporcionó información al público con una biblioteca e intentó dar solución a problemas al poner en contacto con grupos de vecinos militantes y organizaciones de ayuda legal, esforzándose por difuminar las fronteras entre dentro y fuera. Los resultados fueron dispares: hubo quien vio las exposiciones como fuente de información y profesionales del arte que la interpretaron como un rechazo de lo artístico; por no decir que hubo muchos elementos, como los interiores domésticos, que quedaron fuera, dando la sensación de experiencia parcial. Sin embargo, no cabe duda de que fue una estimulante propuesta sobre cómo participar en un movimiento activista que se sumerge en el complejo mundo de los espacios e identidades presentes en juego en un espacio determinado.



Imagen 6: Galería Día Art Foundation (Nueva York) durante la exposición *City Visions and Revisions* dentro del proyecto *IfYou Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism*, 1989

¿Cómo se articula todo esto con el panorama actual del arte? Por un lado, si consideramos en concreto el tema de la violencia, hay que reconocer que a pesar de aquellos que ven, no sin razón algunas veces, la obscenidad de la violencia, muchas de las obras artísticas que tratan este tema tienen la virtud de hacernos reflexionar sobre muchos problemas candentes en nuestra sociedad. Si lo trasladamos al espacio de la identidad y la convivencia en una sociedad contemporánea, creo que la reivindicación de este tipo de arte puede ser muy relevante, no siendo una heteronomía provocadora, sino un verdadero campo de experimentación de las preocupaciones actuales.

En el panorama actual se tiende a no concebir nada como dado (territorio, biología, religión), y en un ámbito en el que el dominio de las prácticas visuales tiene un papel fundamental, la voluntad política individual se está entendiendo como una influencia en las formas de socialización y en la reivindicación del ciudadano, y evidentemente también del artista, como participante real en el gobierno de un espacio que ciertamente se ha transformado de forma radical. Aparece entonces la necesidad de un último considerando que se debe examinar como complemento de las otras dimensiones: saber sobre qué *espacio público* se va a actuar, una vez que se tiene en cuenta la dimensión civil del artista y del receptor de la obra.

La globalización ha marcado el final de las grandes formas clásicas y, sobre todo, el horizonte del actuar político. Asimismo, parece plausible afirmar que el tradicional espacio público, transformado ahora en un vasto espacio de consumo, está siendo rediseñado en función de criterios de "seguridad" que encubren prácticas excluyentes, en absoluto coincidentes con los principios multiculturales y curiosamente sí con los modales "políticamente correctos" de los gobernantes y las instituciones. El "otro" es considerado una amenaza, a pesar de la vanguardia cultural, que lo reivindica, aunque con frecuencia más con oportunismo que con verdadera vocación de cambio. Por ello mismo, parece necesario que estas formas artísticas se reúnan como una forma más de activismo basada en una amplia ciudadanía, es decir, que incluya de alguna manera una dimensión política, aunque sea de bajo nivel, pensada inicialmente al menos como campo de reflexión e interpretación de la realidad.

La utopía que intentó mostrar, quizás fallidamente, la parte principal de la última Bienal de Venecia va en esta dirección, apreciando que es básico pretender la reinención de la política en el mundo actual, como responsabilidad individual y como esquema de comunicación entre los grupos; algo que, ¿por qué no?, podría experimentarse en aquellos lugares capaces de imaginar un futuro mejor. La actualidad inmediata puede indicarnos uno: el estatuto de extranjeros en un mundo que piensa cada vez más de forma global, pero que restringe continuamente el paso a aquellos "otros" de los que quiere protegerse. Queda, pues, como necesidad coherente la apertura local a las solidaridades y el debate sobre los conflictos civilizatorios como actividad que dé lugar a puntos de encuentro. En este sentido, deberíamos hablar probablemente no sólo de incidir sobre un espacio público concreto, sino en mayor medida sobre una esfera pública global, porque el actual sistema de comunicación a escala planetaria está rediseñando el sistema de relaciones entre los individuos.

En tiempos de teatralización de la esfera privada en forma de programa televisivo en un mundo asumido como espectáculo, parece cada vez más necesaria no una censura sobre la violencia, sino precisamente un foro de discusión sobre la misma. Evidentemente no es ahora el momento de especificar todas y cada una de las posibilidades que esta tendencia podría conllevar, pero sí que puede ser la oportunidad de apostar por alguna de ellas, y quizás la implicación del arte dentro de una esfera pública, relacionándose con la misma a través de una idea basada en la igualdad de un "habitar global", pueda ser un camino para nuevas significaciones y para interpretar el entorno, siempre y cuando se conjuguen políticas y poéticas equilibradamente, siendo conscientes de que la dimensión ética puede fagocitar la artística. De alguna manera, quizás su futuro pase por reivindicar un disfrute de la ciudadanía, entendida ésta en su vertiente más amplia.

Es obvio que esta mirada sobre un tipo de arte actual, su función en nuestra época y su inserción en el campo político, junto a su relación con un público artístico en continuo proceso de cambio, es parcial, al tiempo que debemos percatarnos de los peligros que entrañan los ropajes de utopía y la excesiva abstracción con los que parece cubrirse la obra en muchos casos; si hablamos, por ejemplo, en términos de justicia, se puede pecar de vaguedad si no se estructura la propuesta con premisas como los Derechos Humanos. Y es que muchas de las consideraciones que se hacen hoy día sobre la violencia adolecen de una ingenuidad perdida en buenas intenciones. Asimismo, no se puede realizar una aplicación inmediata de lo político, sabiendo además que la dimensión ética que pretende una capacidad crítica puede dormir sin querer en romanticismos de sueños revolucionarios; por no hablar de esa vuelta emocional hacia la comunidad, principalmente tras el trauma colectivo, que puede dejarnos un arte terapéutico que empobrecería toda la riqueza de la expresión artística. No obstante, todo esto parece apuntar a un arte centinela de su tiempo, algo que también supone una franca limitación del mismo, aunque se ha de reconocer que para no ser anacrónico, deberá ser testigo de su época y hablar de la experiencia que emana de ésta.



Se apunta, en suma, a un arte que incorpore cierta dimensión activa en la que son fundamentales el papel de la memoria, asumiendo incluso el carácter ejemplar de la obra de arte, y su potencial como laboratorio de los problemas actuales en pos de un proyecto de futuro en el escenario global. Esto inevitablemente tiene como consecuencia una reflexión sobre la posibilidad de la misma obra de arte y especialmente sobre aquello que no se puede olvidar. Para ello es necesario asumir varias propuestas multiculturales y reivindicar las cotas de justicia que reclaman, pero siendo también conscientes de la colonización que ha impuesto y que ha provocado una saturación de productos culturales y un agotamiento de muchos de sus interrogantes. En este momento de desterritorialización de lo político es indudable que en la creación de nuevos imaginarios la labor artística es fundamental y, sobre todo, su dimensión interpretativa y el papel de la memoria como dispositivo pulsional hacia un horizonte de nuevas formas que deberá considerar ética, política y poéticamente el nuevo contexto global para poder habitar un nuevo tiempo desde unos nuevos "modos de ver" que nos permitan otros "modos de hacer".

i

## NOTAS

<sup>1</sup> Asimismo, en el último año y medio ha habido varias exposiciones internacionales sobre la violencia, entre las que destacan *Violence is at the margin of all things* (2002), en la Generali Foundation de Viena, *Hardcore. Vers un nouvel activisme* (2003), en el Palais de Tokyo de París, o recientemente el *Laocoonte devorado* (2004), en el Museo Artium de Vitoria, y *En Guerra* (2004) en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

<sup>2</sup> J. López Anaya: "Osear Bony fue un notable creador", en *La nación*, Argentina, (05-05-02).

<sup>3</sup> En M. García: "Osear Bony: del disparo fotográfico al disparo real", en *Lápiz*, n° 185, (2002), p. 42.

<sup>4</sup> Recientemente se han abarcado todas estas cuestiones ligadas a la ética de la memoria en M. Tafalla: *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona: Herder, 2003. Y el Frankfurter Kunstverein clausuró el centenario del nacimiento de Adorno con una exposición sobre su influencia en varios artistas, cf. N. Schafhausen, V.J. Müller y M. Hirsch (eds.): *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen*, Nueva York: Lukas & Sternberg, 2003.

<sup>5</sup> Cf. W. Mignolo: "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)", en E. Solla: *El canon literario*, Madrid: ARCO/LIBROS, 1998, pp. 237-270.

<sup>6</sup> En esta antología lo políticamente correcto llega a determinar incluso el mismo proceso de selección, primando los criterios de género y raza frente a los méritos académicos o las competencias intelectuales. Cf. H. Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York: Harcourt Brace & Co., 1994; y P. Lauter (ed.): *The Heath Anthology of American Literature*, Lexington (Massachusetts): D.C. Heath, 1994.

<sup>7</sup> B. Sichel: "Postvérité", en *Postvérité*, Murcia: Centro Párraga, 2003, p. 8.

<sup>8</sup> Cf. B. Wallis (ed.): *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*, Seattle y Nueva York: Bay Press y Dia Art Foundation, 1991; y M. Rosler: "Si vivieras aquí", en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 173-203.